

**Coloquio Internacional “Imágenes en vuelo, textos en fuga” – Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación.  
Universidad de Friburgo, Alemania, noviembre de 2001.**

**Ponencia:**

**Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros.**

Oscar Steimberg  
Facultad de Ciencias Sociales,  
Universidad de Buenos Aires

La transposición de obras y géneros de un medio, formato o lenguaje a otro –generalizada en la comunicación masiva contemporánea- exhibe en los distintos soportes mediáticos, como nunca antes, trabajos de cita, inclusión y asociación de géneros que inciden en los nuevos condicionamientos de la lectura y en la definición de nuevas, cambiantes posiciones espectatoriales. Que parecen reclamar además a los intentos de definición aproximaciones parciales, sucesivas, nunca suficientes.

**1. ¿Un texto escribible, aun allí donde no se habla de escritura?**

La deriva constante de obras y géneros pone en escena procedimientos que inciden en la definición de esos esbozos de identidad cultural que surgen del texto y que se muestran eligiendo desde la pantalla a su personaje-espectador. Esbozos cada vez más provisorios, porque en los medios encontramos proyecciones identitarias cada vez más fugaces, aunque a menudo refulgentes y sorprendentes. Como si se hubiese expandido, en espacios culturales impensados e inabarcables desde cualquier expectativa definible de lectura, ese efecto del texto escribible al que, en los comienzos de los setenta, Barthes emplazaba en un rol convocante: “El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por detrás como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor. Como institución el autor está muerto (...) pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor...*”

Una evocación de Barthes, en relación con este contexto mediático, constituye inevitablemente una traición: es en el final de su *Ayudamemoria sobre la antigua retórica* (y, entre sus textos, no solamente allí) donde se define el lenguaje “narrativo, discursivo, argumentativo que es vehiculado por las ‘comunicaciones de masa’” como el espacio, “grilla analítica completa (a partir de la noción de verosímil)” de un aristotelismo degradado. Pero ha ocurrido que esas configuraciones no dejarán de conmoverse desde aquellos registros, y de diferenciarse internamente: una eventual grilla actual de géneros y modos, con sus variantes estilísticas de vida breve, no podría ya aparecer en ningún caso como completa: ni ante sus operadores, en términos de una funcionalidad clasificatoria, ni ante una mirada crítica que apunte a sus condiciones de posibilidad. Y tal vez pueda sostenerse, a la vuelta de tantos cambios, que esas proposiciones acerca de un autor perdido en medio del texto (¿tal vez, también, perdido *por* el texto?) se presentan ahora como sorprendentemente extrapolables a un campo más extenso y diverso que el original,

incluyendo el de algunas de esas comunicaciones masivas con novedades en todos sus niveles de configuración.

## **2. Lo escribible mediático: un campo de la “erudición distraída”.**

Nada indica, por supuesto, que vaya a disolverse la distancia entre los efectos enunciativos de un *texto de libro* y los de otro que no lo es, más allá de las inclusiones o marginalidades estilísticas que puedan unir a los dos. Y nunca podrán extrapolarse hacia esas derivas de contacto las descripciones de Barthes acerca del enlace deseante entre el autor y el lector del texto de goce... Pero en su lugar insiste, tal vez, otra errancia de deseo –aunque apagada, aunque privada de hacer de escritura que hayan estabilizado sus lugares de respeto-: la de la erudición distraída adjudicada por Benjamin al espectador del tiempo de la reproductibilidad técnica; hoy, como soporte de una actividad metalingüística informada por las búsquedas y los ritmos del *zapping*. Esa erudición que puede aparecer como enteramente desprovista de pasión, a la vez que como atenuante de los rechazos de gusto y soporte de una pluralidad creciente de respuestas a la multiplicidad de las ofertas de comunicación. Disfrutes y rechazos que se saben provisorios dibujan unos sujetos fugaces; pero una enunciación fugaz no deja de ser una enunciación, y sus efectos en una identidad estilística no dejan de existir por el hecho de que esa identidad se muestre, como muchas de las contemporáneas, como constitutivamente autoirónica.

## **3. La exhibición del juego intertextual.**

En un panel reciente referido al tema de las transposiciones mediáticas, en el que participaron investigadores de esta misma Universidad, se comentaron los rasgos de una tensión retórica que recorrió el cine de las últimas décadas: por un lado, los géneros siguieron aportando los moldes para el enrasamiento simplificador de los relatos que se transponían (con los efectos de similarización definidos por Jakobson para el folklore como “censura preventiva de la comunidad”); por otro, y opuestamente, se incorporaron a los procedimientos transpositivos juegos y libertades (en los años ochenta como comienzo de la afirmación de la expansión de la posmodernidad “neobarroca”) que devolvieron complejidad a esos relatos, clásicos o populares, que estábamos acostumbrados a ver esquematizarse y moralizarse en los pasajes de la literatura o la oralidad a los medios. De pronto, los tratamientos cinematográficos de Tarzán, de Batman, de Superman, pero también del Quijote o de Romeo y Julieta, abandonaron su simpleza y su moralina.

Al respecto, creo que hay dos conjuntos de operaciones diferenciables, características de dos vertientes de ese crecimiento de la complejidad. La primera es la que consiste en un trabajo sobre los *componentes* y los *modos de organización* del producto de género transpuesto, en la re-narración en el nuevo medio; la segunda es la que privilegia la exhibición de los efectos del cambio de soporte, manteniendo rasgos de la configuración significativa que eran propios del emplazamiento mediático inicial. Este último procedimiento ha crecido en la última parte de este período: dio los fondos de historieta (planos y sin profundidad de campo, como en la tira) en la versión cinematográfica de Dick Tracy, la articulación pintura-literatura en los films que trasladan novelas ochocentistas como las de las hermanas Brontë, la recuperación del tratamiento en episodios original del Quijote en la transposición guionada por Camilo José Cela.

Se trata de un procedimiento característico de los presentes estilos de época; de una época en la que la transposición políticamente correcta ha dejado de justificarse como *políticamente necesaria* en términos de una estrategia educativa del gran público: se expanden transposiciones lúdicas en las que un objetivo de fidelidad en el pasaje no sólo no podría constituir un objetivo sino que llegaría a ocupar el lugar del error. El pasaje de lenguaje o medio ya no se oculta sino que se escenifica, como en la aposición de elementos del *tiempo* de la obra de origen con otros contemporáneos en *Romeo más Julieta*, donde el lenguaje del texto shakespereano es hablado por personajes de un presente de familias mafiosas, o como en la transposición de las canciones y textos teatrales de *Moulin Rouge* (Bahz Lurman), en ambos casos puestos en contacto con elementos de la época de la filmación.

#### **4. Transposición y región: los asentamientos de la *nueva transposición* en la Argentina.**

Pero en la cultura argentina, para encontrar este fenómeno es necesario cambiar de soporte. El cine argentino fue, en sus productos prevalentemente comentados, valorados e incorporados a la historia cultural, un cine antigénero. Los films de género fueron los que, al menos durante su período de distribución, la crítica en todo caso toleró, pero no valoró y en general ni siquiera consideró necesario discutir.

En cambio, en diversos géneros televisivos se produjeron los dos fenómenos sucesivos que en otros espacios regionales marcaron el pasaje de la sencillez a la complejidad retórica, con efectos enunciativos particulares.

#### **5. El despliegue lúdico como relevo de la sátira opinante.**

En los programas cómicos, el cambio retórico empieza a producirse, a partir de los ochenta, por la difusión del juego no satírico, no argumentativo en términos de caricatura política o social (para quienes puedan recordarlos: etapas de Gasalla, Perciavalle, Casero, aun de Tato Bores). En términos de G. Genette, puede decirse que el pastiche creció ante la sátira, mientras cambiaba la condición de la parodia. Crecieron las construcciones paródicas e irónicas, y especialmente las autoirónicas y humorísticas (en el sentido de Freud: comicidad revertida sobre el emisor del discurso humorístico) en los géneros mediáticos, especialmente televisivos. Al respecto, podría volverse sobre una oposición con varias entradas descriptivas en las historias del arte del último medio siglo: la que reconoce como sus polos al *camp* y el *kitsch*.

La frecuente asociación de ambos conceptos (aun en una parte de la crítica contemporánea) puede obstaculizar la percepción de la oposición entre dos vertientes actuales de las emisiones de los medios. Si la mirada *camp* enseña a recorrer los objetos y textos de la cultura de manera no jerárquica (y autoirónica), puede postularse que cuando se proyecta sobre el *kitsch* está realizando una operación que no es de asociación o confluencia textual sino de desmontaje. Puesto en serie, por efecto de esa crítica, con otras construcciones de género, el objeto kitsch muestra entonces su materia y el carácter laborioso y repetitivo de su búsqueda de la sublimidad. Queda en escena el fracaso de su empresa de producción y reproducción de *vías regias* a la emoción. Conviene advertirlo, porque esas *vías regias*

fueron parte de una *ideología de época*. El *camp* posmoderno no puede entenderse sino como contestación a las fórmulas de la emoción artística y política implantadas en distintos territorios discursivos de la modernidad: no las denuncia ni critica de manera puntual porque su conflicto es de un orden retórico-enunciativo general; entonces ocupa sus textos e invierte su sentido.

Siempre en términos de prácticas hipertextuales, puede postularse que de este modo el pastiche crece ante la sátira, mientras cambia la condición de la parodia. La difusión del juego no satírico, no argumentativo (sin cierre de sentido preanunciado), con los motivos y rasgos singulares de un texto previo acompaña al crecimiento del estilo contemporáneo, en distintos asentamientos mediáticos y de género. Estableciendo un paralelo entre tipos de “programas de humor” televisivos y tipos de “dibujo de humor”, puede señalarse que en la Argentina, entre los programas de humor de la última década, aparecen los que no transponen a la pantalla la tribuna crítica de la caricatura política o social (como ocurrió clásicamente en la tradición del género, que fue prioritariamente la de un grotesco satírico con componentes de denuncia) sino el despliegue lúdico de un juego con los motivos de la memoria y la representación. No se trata de una irrupción mayoritaria pero sí creciente, con emergencias aun en programas inscriptos genéricamente en el molde clásico. Y los efectos enunciativos de esas emergencias determinan que la parodia, separada de la sátira, se vuelva sobre el enunciador y dé paso al humor como forma diferenciada de lo cómico. Lo que también plantea un problema (coincidente con el anterior) de definición.

## **6. La diferenciación entre el chiste y el rasgo de humor.**

Otra costumbre terminológica (más antigua que la que similarizó *camp* y *kitsch*) contribuyó a asociar, en la conceptualización social, géneros mediáticos diversos, dentro del ambiguo paquete de las “secciones humorísticas”.

En relación con la literatura y el teatro no ha sido así. La diferenciación entre lo cómico (en general) y lo específicamente humorístico tiene una larga historia en los estudios literarios, y pueden encontrarse enérgicos deslindes, como se sabe, en los espacios teóricos más diversos, de Bajtín a Northrop Frye, con antecedentes que remiten al primer romanticismo. Pero tratándose de comicidad y humor mediáticos, parece haber retornado la indiferenciación que en relación con los géneros literarios o artísticos indignó a tantos, de Pirandello a Escarpit.

Al respecto, las definiciones del humor, de lo cómico y del chiste de Freud siguen presentando, hoy, un doble interés, debido, por un lado, a su valor operatorio, y por otro a su carácter de resumen (muchas veces no explicitado, debido a los objetivos acotados de la exposición freudiana) del estado de la noción después de un siglo de formulaciones y polémicas terminológicas. En los tres conceptos de Freud elijo los rasgos que definen cada *escena dramática*:

1) Lo cómico implica una aposición de sentidos divergentes que quiebra previsibilidades o isotopías, con inclusión o no de una acción consciente del sujeto (ejemplo del hombre serio y formal que resbala en una cáscara de banana). El placer del espectador de lo cómico

derivaría de la "economía en pensamiento" implicada en esa articulación de opuestos, y de la satisfacción de una pulsión agresiva que pone en obra un sentimiento de superioridad.

2) En el chiste la comicidad está depositada sobre un tercero. Esta vez, el efecto placentero devendría de la economía de energía que resultaría de la superación, compartida por el emisor y el receptor del chiste, de la inhibición de la agresión.

3) En el humor se registra un característico compromiso del sujeto en su propia humorada, que tematiza o manifiesta un sufrimiento, una ofensa recibida del mundo exterior. El efecto placentero -que también es descrito por Freud en tanto efecto compartido por emisor y receptor- devendría de un ahorro en emoción, al subordinarse la ofensa al principio del placer a través de la confirmación, mediante el acto de humor, de la "grandeza" del yo.

Un cierto concepto de ironía, o el concepto de una clase de ironía, es también parcialmente coincidente con esta línea de definiciones. Un ejemplo puede encontrarse en los textos de Frye, que al oponer ironía a sátira describe al "novelista irónico que se menosprecia a sí mismo"; y más contemporáneamente en autores como Richard Rorty (especialmente en trabajos como "Ironismo y teoría") y Gianni Vattimo (en *Ética de la interpretación*). Se trata de un concepto genérico de humor e ironía (parcialmente, también, de melancolía), el que se reitera en esa historia extensa, que coincide entonces con el de Freud en una de sus rasgos: la focalización de la tensión entre el momento de la caída de un yo herido y el de su salvación por el rasgo de distanciamiento y de juego.

## **7. De bromistas y payasos.**

Volviendo a las emergencias mediáticas de la oposición: en los "programas de humor" -y en los momentos cómicos o humorísticos de otros géneros- la ironía y la autoironía de época actualizan la oposición entre dos figuras con anterior tradición literaria y escénica: la del *bromista* y la del *payaso*. Denomino "bromista" a la figura de enunciador del discurso cómico proyectado sobre un tercero (en el chiste, la sátira, la parodia cómica) y "payaso" al sujeto construido por el texto cómico revertido sobre su instancia de enunciación. La referencia anterior a las formas del *camp* puede conectarse con este efecto de la suspensión de la sátira en una parte de los géneros mediáticos hipertextuales. La conexión también puede establecerse con la condición de "texto-*kit*" (para la producción de una construcción en recepción) de un material mediático que pone en escena la asunción de las insuficiencias y limitaciones de su propio discurso por parte de una figura de autor.

## **8. Enunciaciones en los intervalos de la previsibilidad.**

El del bromista y el del payaso son polos de una oposición que permitiría la definición de opciones no sólo estilísticas sino, incluso, éticas. Pero que no permiten, como ninguna otra de esta contemporaneidad, levantar el tono. No se ha avanzado -puede ser más infrecuente, pero es igualmente obvio, agregar: tampoco se ha retrocedido- al pasar de un estadio estilístico al otro. Se trata de opciones, y ninguna es de más probable ocurrencia que otra. En la escena mediática que se despliega, y que actualiza múltiples posibilidades dentro de la ficción y la no ficción, cada género construye un enunciador que ha debido optar -así sea mentirosamente- por la punta de un eje. En un recorrido de hipótesis sobre esas

oposiciones, podría sostenerse que, como se dijo, el eje que opone el bromista al payaso es la opción del cómico, o del conductor de programas humorísticos; que el del noticiero puede elegir entre el lugar del informador (que aparenta saber y hacerse cargo de su verdad) y el del coordinador descomprometido, que da la palabra al sujeto del supuesto saber; que el conductor de testimoniales o documentales puede quedarse en periodista genérico (que husmea, pregunta, repregunta, etc.) o subir a especialista, si piensa en oyentes disciplinados; y que el guionista o actor o productor de telenovelas puede optar entre una posición de fisgoneo o de regodeo lírico o de distanciamiento costumbrista.

Hubo tiempos en los que un estilo de época parecía determinar desempeños actanciales previsibles, y sobre todo claramente opuestos a otros anteriores. La provisoriedad generalizada clausura esas fidelidades. Alguien más ¿a extrapolar?: Tzvetan Todorov acerca de los géneros y su teoría: “Los viejos sistemas sólo describían el resultado muerto; hay que aprender a presentar los géneros como principios dinámicos de producción, so pena de no comprender jamás el verdadero sistema de la poesía. Quizás ha llegado el momento de poner en práctica el programa de Friedrich Schlegel”.

Pero no: esas propuestas para la creación poética no se pueden extrapolar porque la poesía, cuando se nombra como tal, es el rasgo privilegiado, la estrategia expuesta de una producción signifiante; en una “vuelta del mensaje sobre sí mismo” que ahora sólo será un momento del texto, antes de girar hacia una petición de principio referencial o después de autoironizarse en una tirada confesional. No se pueden extrapolar hacia la reflexión sobre la producción mediática las descripciones propuestas acerca de los dispositivos de producción de una poesía todavía dueña de su aura.

Pero se puede parafrasear, sí, el momento descriptivo de esas utopías, para atender a un modo difícilmente abarcable de la producción contemporánea de sentido en los medios: el de ese dinamismo de múltiples centros. Quizás haya llegado el momento de advertir que un programa como el de Friedrich Schlegel sólo podrá ya existir -sin sublimidad pero tal vez, aún, con un perceptible cuántum de goce- como la estrategia de escritura de una otredad fugaz, recortada con respecto a otros también inestables, provisorios “cuadros del día”.